Man Ray, *Untitled*
1916, rayograpgh.

Man Ray, *Departure of Summer*
1914, oil on canvas,
82,5 x 90,2 cm
Chichago, The Art Institute
of Chichago.

Jalan Man Ray Menuju Dadaisme
Allan Antliff

Teks diambil dan diterjemahkan dari
Anarchist Modernism: Art, Politics, and The First American Avant-Garde. The University Chichago Press, 2001.

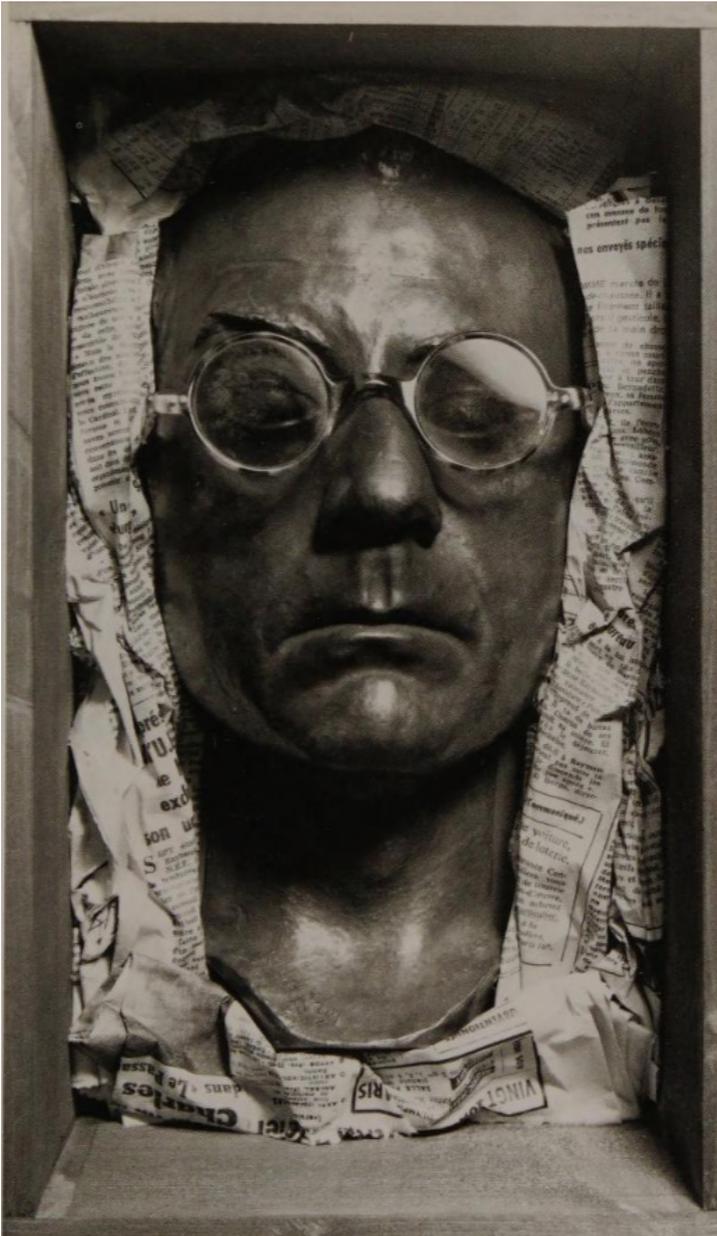
Penerjemah: **Rizalushalihin**
Penyusun: **Aditya Dwi Laksana**
Pemeriksa Aksara: **Muhammad Ilyas Sidiq**
Editorial Desain: **Studio Endsign**
Desain Sampul: **Studio Endsign**

A5, 15,5 x 21,5 cm. 42 Halaman

Diterbitkan dan Dipublikasikan di Indonesia
oleh **Contemplative Publishing,** Juli 2024

Instagram: *@__contemplative*
Email: *contemplative.publishing@protonmail.com*

Jalan Man Ray Menuju Dadaisme

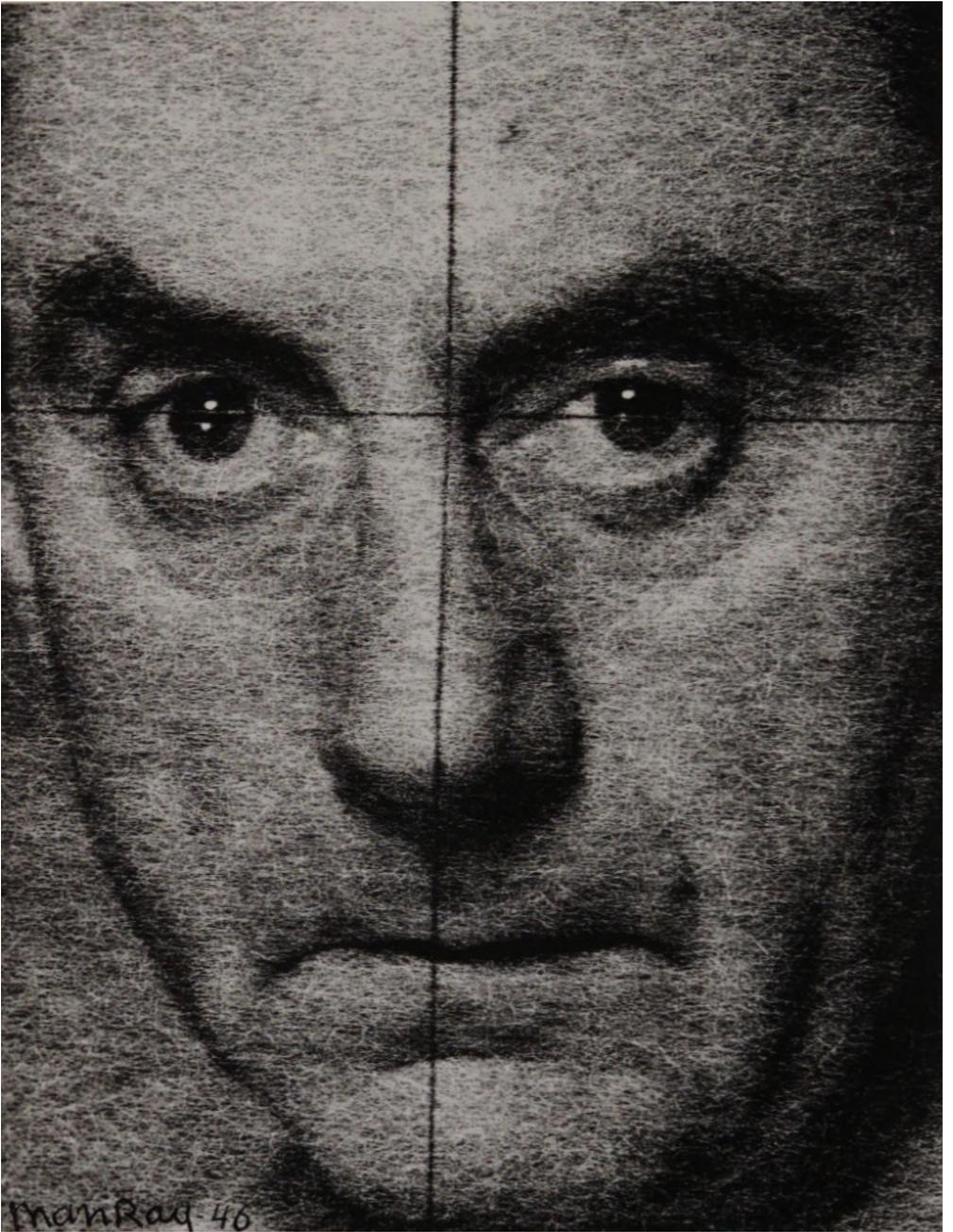
Man Ray, *Self-Potrait*
1932, perunggu, kacamata, kayu, koran.
foto oleh Attilio Bacci. Koleksi dari Vera
dan Arturo Schwarz, Milan.

Jalan Man Ray Menuju Dadaisme

"Hati-hatilah terhadap abstraksi"
—Ezra Pound, "A Few Don'ts for Imagistes," 1913

Man Ray telah lama dikenal sebagai tokoh utama dalam sejarah modernisme yang karirnya sangat beragam membentang mulai dari pendirian Dadaisme di New York hingga surealisme Paris hingga tahun 1960-an. Teks ini menawarkan interpretasi baru atas karya seninya pada tahun-tahun berikutnya hingga 1917, di mana ia adalah seorang anarkis dan pelukis ulung. Pada tahun 1914, Man Ray memadukan gerakan terkait vortisisme Inggris dan Kosmisme Weichsel , dan diantara tahun 1914 dan 1916, ia menghasilkan siklus lukisan yang khas atas kedua basis ini. Selanjutnya, ia menegasikan estetika ini dan memilih pendekatan konseptual baru terhadap seni. Namun, sepanjang itu, pertimbangannya didorong oleh proyek inti modernisme anarkis—pembebasan artistik.

Man Ray **(gbr. 1)** lahir dari keluarga imigran Yahudi Rusia pada tahun 1890 dan dibesarkan di Brooklyn. Di sekolah menengah, ia unggul dalam menggambar mekanik dan setelah mengambil pekerjaan di bidang tersebut, ia mulai memupuk ambisi artistiknya. Ia mulai sering mengunjungi galeri Stieglitz dan dari sana ia mulai mengikuti kelas seni Henri, di mana pada tahun 1912-1913 ia bereksperimen dengan berbagai gaya, termasuk fauvisme dan kubisme.[1] Pertemuan awal dengan Weichel tidak terdokumentasi, akan tetapi kemungkinan besar mereka bertemu di 291 atau Ferrer Center pada musim dingin 1912-1913.

Meskipun Man Ray tidak diragukan lagi akrab dengan kosmisme, ia tidak mengembangkan karyanya ke arah itu sampai per-

[1]Nauman, *"Man Ray and the Ferrer Center"*, hal 10-30

(1)

tengahan 1914. Dorongan ini sebagian disebabkan oleh vortisisme. Seperti kosmisme, vortisisme dibentuk oleh ajaran Worringer, dan ada kasus yang diciptakan bahwa Man Ray melihat gerakan ini sebagai kawanan kosmisme Eropa.

Gerakan vortisisme secara resmi diluncurkan di London pada bulan Juni 1914 dengan diterbitkannya sebuah jurnal, *Blast: Review of the Great English Vortex*.[2] *Blast* menampilkan puisi, drama, cerita pendek, esai tentang seni, dan berbagai contoh lukisan serta patung vortisisme. Edisi kedua Blast muncul pada bulan Juli 1915 dan setelah itu jurnal ini tidak pernah diterbitkan kembali.[3] Selain *Blast,* jurnal-jurnal utama dalam bahasa Inggris yang mempromosikan para seniman dan teori yang terkait dengan gerakan ini adalah *The Egoist* dan *The New Age.*

Teori estetika Vortisisme pada dasarnya adalah ciptaan dua kritikus dan seorang seniman—kritikus seni Inggris T. E. Hulme, penyair dan kritikus seni ekspatriat Amerika Serikat, Ezra Pound, dan pelukis Inggris, Wyndham Lewis. Pound menciptakan istilah "vortisisme" sebagai cara untuk menghubungkan karya pelukis dan pematung yang didukungnya dengan gerakan imajisme dalam puisi, yang mana ia adalah juru bicara utamanya.[4] Namun, Hulme adalah kritikus yang menganugerahi vortisisme dengan koherensinya selama periode formatif 1913-1914.[5] Hulme juga menulis di jurnal *The New Age* yang condong ke arah anarkis, ia mengadopsi estetika abstraksionis Worringer dan memetakan kualitasnya ke dalam seni gerakan vortisisme yang sedang berkembang.[6]

Sebagai contoh, dalam sebuah artikel pada akhir tahun 1913 tentang pematung ekspatriat Amerika Serikat, Jacob Epstein, Hulme menarik Worringer untuk berargumen bahwa tradisi artistik mimesis Barat, optimisme, dan kepercayaan terhadap kemajuan manusia telah hancur. Patung-patung Epstein adalah gejala yang timbul dari perkembangan ini. Mengacu pada pensil dan tinta sang seniman *Study for the "Rock Drill" Sculpture* (1913) yang direproduksi dalam *The New Age,* Hulme menulis bahwa kejeniusan dan ketulusan Epstein terletak pada kemampuannya untuk menciptakan cara baru dalam berekspresi; oleh karena itu, ciri yang sama sekali tidak alami dari gambar Rock Drill yang "megah," dengan bentuk-bentuk bersudut dan garis-garis yang menyatu.[7]

Tahun baru, Hulme memproklamirkan kemunculan "seni geometris konstruktif baru" dengan "struktur yang solid dan pasti" yang mencerminkan "persepsi yang diintensifkan tentang berbagai

[2]Blast: Review of the Great English Vortex, no. 1 (20 Juli 1914)

[3]Blast, no. 2 (Juli 1915)

[4]Alan Robinson, *Poetry, Painting, and Ideas, 1885-1914* (London: Macmillan Press, 1985), 191. Imajisme berkembang selama serangkaian pertemuan pada tahun 1909 di mana Hulme dan Pound bereksperimen dengan vers libre dan teknik puisi haiku Jepang. Eksperimen mereka didorong oleh ketidakpuasan terhadap konvensi puisi Inggris, serta kecerdikan isi puisi tradisional, yang menceritakan kisah-kisah yang menawarkan rekapitulasi yang sangat mendetail dari pengalaman hidup penyair.

[5]Robinson, hal 147.

[6]David Kadlec membahas politik anarkis *The New Age* dalam "Pound, *Blast,* and Syndicalism," *ELH,* no. 60 (1993): hal 1023-1025.

[7]T. E. Hulme, "Mr. Epstein and the Critics," *New Age* 14 (25 Desember, 1913): hal 251-252.

(1) Man Ray, *Self-Potrait,* 1946

hal."[8] Pada bulan Maret dan April 1914, *The New Age* memuat seri yang disebut "Gambar Kontemporer" yang mengilustrasikan modernisme geometris baru ini.[9] Karya-karya vortisisme yang ditampilkan dalam seri ini termasuk gambar David Bomberg yang terdiri dari empat figur, berjudul Chinnereth (1914), dan William Robert's *Study for The "Dancers"* (1913-1914).[10]

Sementara Hulme menguraikan pandangannya dalam *The New Age,* Lewis dan Pound mendukung seni yang sama dalam forum kedua, *The Egoist.* Jurnal ini didirikan pada Januari 1914 sebagai terbitan berkala ketiga berturut-turut (*The Freewoman* [1912] dan *The New Freewoman* [1913]) yang diedit oleh Dora Marsden **(gbr. 2),** pendukung terkemuka filsafat anarkis individualisme[11] Max Stirner di Inggris. Marsden menamai jurnalnya *The Egoist* untuk menandakan kesetiaannya kepada Stirner dan bukunya, *The Ego and Its Own* yang mana setelah terjemahannya pada tahun 1907, telah disebarluaskan di lingkungan anarkis Anglo-amerika.

Stirner adalah anggota Hegelian Muda, sekelompok filsuf Jerman pertengahan abad kesembilan belas yang terlibat dalam merevisi filsafat spekulatif G. W. F. Hegel. Menurut Hegel, mesin sejarah manusia adalah *"World Spirit"* yang telah mewujudkan dirinya dalam kemanusiaan, dan dalam prosesnya memasuki keadaan terasing dari dirinya sendiri. Sejarah adalah perkembangan dialektis di mana Roh ini mengatasi kondisinya dengan menyadari rasionalitas dan kebebasan, yang pada kenyataannya merupakan esensi dari keberadaannya.[12]

Kaum revisionis memanfaatkan keinginan Hegel untuk mengatasi keterasingan umat manusia, tetapi mereka membuang gagasannya tentang Roh Dunia. Sebagai gantinya, mereka berusaha untuk membangun fondasi materialis dari keberadaan kita, dan atas dasar ini, untuk memahami kondisi keterasingan sebenarnya perlu diatasi jika tatanan sosial lebih baik dapat terwujud.[13] Dalam kasus Stirner, individualisme berfungsi sebagai landasan materialismenya dan sarana untuk mengatasi kondisi keterasingan kita. Dalam *The Ego and Its Own,* Stirner berpendapat bahwa pembebasan umat manusia hanya dapat dicapai jika semua kebiasaan tunduk pada konsep-konsep metafisik dan norma-norma sosial berakhir, dan setiap "ego yang unik" menjadi penentu diri sendiri dan menciptakan nilai. Perlawanan anarkis terhadap negara merupakan sisi yang tak terhindarkan dari egoisme ini. Ketika seorang individu mencapai "realisasi diri akan nilai dari dirinya sendiri," tulis Stirner, hal itu pas-

[8]T. E Hulme, "Modern Art—1: The Grafton Group," *New Age* 14 (25 Januari, 1914): hal 341

[9]T. E Hulme, "Modern Art—II: A Preface Note and Neo-Realism," *New Age* 14 (12 Februari, 1914): hal 467

[10]T. E Hulme, "Contemporary Drawings," *The New Age* 14 (30 April 1914): hal 821.

[11]Tentang anarkisme Marsden, lihat Bruce Clarke, *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science* (Ann Arbour: University of Michigan Press, 1996).

[12]Harold Mah, *The End of Philosophy, the Origin of "Ideology"* (Berkeley: University of California Press, 1987), hal 20-41.

[13]Ibid., hal 225-226. Solusi yang diberikan oleh Feuerbach, Bauer, dan Stirner sendiri berasal dari latar belakang penolakan Marx terhadap filsafat dan memilih teori materialisme historisnya, yang menyatakan bahwa kaum proletar yang tertindas sebagai perwujudan dari kepentingan manusia yang sesungguhnya adalah agen historis yang ditakdirkan untuk menumbangkan kapitalisme dan mengantarkan masyarakat menuju masyarakat yang bebas dan setara.

(2)

ti mengarah pada "kesadaran diri *melawan* negara" dan undang-undang serta peraturan yang menindas. Namun pada faktanya, Stirner memusuhi aturan wajib apa pun seperti "demi kebaikan bersama," bahkan atas nama komunisme sekalipun. Ia menyimpulkan bahwa persatuan para egois adalah satu-satunya formasi sosial yang mungkin terjadi dalam masyarakat yang benar-benar anarkis.[14]

Di antara kelas-kelas sosial yang ada pada masanya, Stirner memilih kaum proletar—individu-individu yang "tidak stabil, gelisah, dan mudah berubah" yang tidak berhutang apa pun pada negara atau kapitalisme—sebagai salah satu segmen masyarakat yang mampu bersolidaritas dengan para "gelandangan intelektual" yang mendekati kondisi anarkis egois. Pembebasan bagi kaum proletar hanya akan terjadi jika para pekerja memiliki sikap egois dan mele-

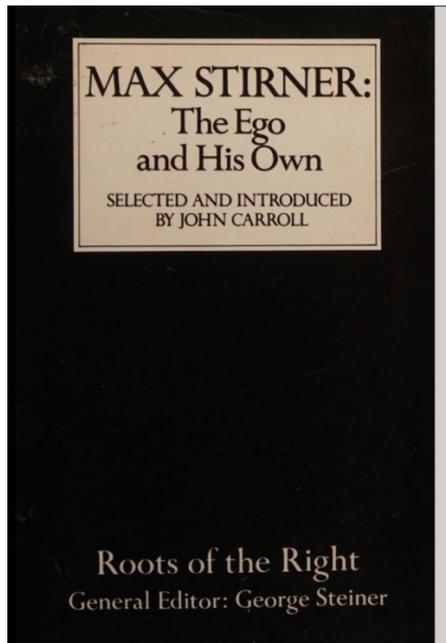
[14]Max Stirner, *The Ego and Its Own,* terjemah. Steven T. Byington dengan kata pengantar dari J. L. Walker (London: A. C. Fifield, 1915), 361, 414-415.

(2) Foto Dora Marsden, 1909

paskan diri dari konvensi sosial dan moral yang mengikat mereka pada tatanan yang mengeksploitasi. Revolusi sejati terletak pada jiwa setiap proletar: egoisme akan menggerakkan pemberontakan terhadap negara. Begitu perjuangan untuk tatanan baru tanpa negara sedang berlangsung, lebih luasnya kelas pekerja memastikan kekalahan kaum borjuis. "Jika buruh menjadi bebas," Stirner menyimpulkan, "negara akan hilang".[15]

The Ego and Its Own **(gbr. 3)** juga berisi kritik materialis terhadap metafisika dan kemampuan beberapa jenis pengetahuan tertentu dalam merepresi individu. Stirner berpendapat bahwa pemikiran metafisik yang mendasari agama dan gagasan tentang kebenaran absolut yang menata berbagai macam pemikiran menjadi dasar bagi pembagian hierarkis masyarakat menjadi masyarakat yang memiliki pengetahuan dan yang tidak. Dari sini, muncullah berbagai macam ketidaksetaraan ekonomi, sosial, dan politik, yang semuanya berlawanan dengan anarkisme.

(3)

Memerangi metafisika, Stirner **(gbr. 4)** membalas bahwa ide-ide tak terhapuskan di dalam tubuh kita. Kaum egois tidak mengakui adanya alam metafisik atau kebenaran absolut yang terpisah dari pengalaman. Oleh karena itu, "pengetahuan" selalu berubah dan bervariasi dari satu individu ke individu lainnya. Memang, Stirner menganggap gagasan tentang "Aku" sebagai bentuk keterasingan metafisik dari diri, dengan menulis, "Ini [egoisme] bukan berarti ego adalah segalanya, tetapi ego menghancurkan segalanya, dan hanya ego yang melahap diri sendiri, ego yang terbatas, yang benar-benar 'Aku'." [Saya tidak] berbicara tentang ego yang 'absolut'. Saya berbicara tentang aku, ego yang fana."[16]

[15]Ibid., hal. 148-149, 150-151, 152.

[16]Ibid., hal 180-90, 473, 237.

[17]Vincent Sherry menulis bahwa pada tahun 1913-1914 Pound adalah seorang individualis anarkis garis keras; dan Clarke membuat argumen yang meyakinkan bahwa ia adalah seorang Stirnerian, mungkin sebagai hasil dari keterlibatannya dalam *The New Freewoman;* Vincent Sherry, *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism* (Oxford; Oxford University Press, 1993), 204, no. 9; Clarke, 108. Lewis adalah pengikut Stirner dan penggemar Nietzsche, yang tulisan-tulisannya ditafsirkannya melalui prisma individualisme anarkis; Tom Normand, *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), hal 48-49. Richard Cork memperkirakan kontak Lewis yang paling awal dengan gerakan anarkis terjadi pada tahun 1906-1907, ketika dia berpartisipasi dalam diskusi tentang anarkisme yang diadakan di rumah Kropotkin. Karya berspekulasi bahwa Lewis pertama kali membaca *The Ego and Its Own* karya Stirner pada tahun 1907, tahun benjamin Tucker, kontributor utama *The Egoist,* pertama kali menerbitkannya dalam terjemahan; Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the Machine Age* (London; Gordon Frazer, 1976), 1:7.

[18]Hulme mengkritik "humanisme Renaisans" karena keyakinannya bahwa kebebasan dan penentuan nasib sendiri harus dimaksimalkan untuk mengeluarkan potensi laten sepenuhnya pada setiap individu. Mengikuti ide-ide yang beredar dalam gerakan politik prancis L'Action francaise, Hulme

(3) Buku Max Stirner
The Ego and Its Own

menegaskan bahwa humanisme didasarkan pada premis yang salah, yaitu anggapan bahwa kemanusiaan itu sempurna, bukan pada dasarnya cacat dan tidak sempurna. Menentang nilai-nilai dan institusi humanis (demokrasi semacam itu), Hulme lebih menyukai penerapan program otoriter yang dipikirkan secara samar-samar yang akan mengabadikan ketidaksetaraan sosial dan membatasi kebebasan individu. Keprihatinannya dirangkum dalam serangkaian esai untuk *The New Age* yang diterbitkan pada tahun 1916, di mana dia menulis, "Manusia pada dasarnya jahat, dia hanya dapat mencapai sesuatu yang berharga dengan disiplin—etis dan politis. Ketertiban dengan demikian bukan hanya negatif, tetapi kreatif dan membebaskan. Institusi diperlukan."T. E. Hulme, "Humanism and The Religious Attitude," *Speculation,* ed. Herbert Read (London: Routledge dan Kegan paul, 19240, 47; tentang hutang Hulme kepada L'Action Francaise, lihat Michael Roberts, *T. E. Hulme* (Manchester: Carcanet New Press, 1982), 18.

[19]Tom Normand, David Wragg, dan Alan Robinson, untuk menyebutkan komentator terbaru yang paling penting, telah memetakan politik Hulme ke Pound, Lewis, dan vorticist sambil mengabaikan pengaruh Egois Stirner dan Dora Marsden. Normand, 61-68; David Wragg, "Wyndham Lewis's Vorticism," *Theorizing Modernism; Essays in Critical Theory, ed. Steve Giles* (London: Routledge, 1997), 102; and Robinson, 115-117. Pengecualian penting adalah Levenson, yang pemeriksaan singkatnya terhadap pengaruh Stirner terhadap Pound diakhiri dengan pengamatan bahwa " Modernisme

(3) Max Stirner, sebagaimana digambarkan oleh Friedrich Engels.

(4)

Seperti Marsden, Pound dan Lewis adalah pendukung kredo anarkis-individualis ini, dan dalam *The Egoist* mereka mengaitkan vortisisme dengan Stirner dengan menyatakan bahwa dorongan untuk mengabstraksi adalah bagian tak terpisahkan dari penegasan diri seniman dalam menghadapi masyarakat yang tidak memahami yang didominasi oleh nilai-nilai mimesis estetika yang sudah ketinggalan zaman.[17] Posisi ini membedakan mereka dari Hulme, yang berada di bawah pengaruh gerakan proto fasis L'Action Francaise, yang berpendapat bahwa vortisisme mencerminkan pergeseran yang lebih umum di Barat menuju konservatisme otoriter dalam urusan politik dan sosial.[18] Pound dan Lewis membantah bahwa individualisme Stirner adalah inti dari kreativitas vortisis. Dengan demikian, tidak ada kesinambungan yang baik antara pandangan politik Hulme dan pandangan politik Pound dan Lewis, seperti yang diklaim banyak orang.[19] Sebaliknya, dalam *The Egoist* pergeseran zaman ke abstraksi dan etos konservatisme sosial dan politik yang diakui oleh Hulme diimbangi dengan pujian atas individualisme artistik dalam pemberontakan melawan masyarakat.

Pada bulan Februari 1914 Pound menerbitkan sebuah artikel di *The Egoist* yang memperjelas dikotomi ini. Ia membuka dengan komentar tajam pada ceramah Hulme di mana kritikus telah berusaha untuk "mengemukakan generalisasi" tentang peran sosial seni baru, sebuah proyek yang ditolak Pound. Sebaliknya, Pound menggambarkan Jacob Epstein dan kelompok vortisisnya sebagai pemberontak egois dalam "pertempuran umum" dengan masyarakat yang gagal mengenali individualisme superior sang seniman. Seniman-seniman ini menyimpulkan, "dilahirkan untuk memerintah", bukan atas nama masyarakat, tetapi untuk melayani kebutuhan mereka sendiri.

Kita dapat memahami pentingnya anarkis-individualis dari pernyataan terakhir yang tampaknya cukup samar ini dengan merujuk pada isu berikut dari *The Egoist,* di mana Dora Marsden menulis bahwa anarkisme Stirnerian berusaha melepaskan kapasitas setiap individu untuk memerintah diri sendiri. "Kami percaya pada aturan,"

tulis Marsden; sebuah aturan di mana "diri" menolak semua struktur sosial yang berada di luar individu, demi "kepuasan vulgar dan sederhana" yang "tidak berbudaya" serta selaras dengan kebutuhannya. Mengidentifikasi pemerintahan diri sebagai motivasi penuntun Epstein dan rekan modernis, Pound pada dasarnya menyelaraskan seni baru dengan anarkis individualisme militan dari *The Egoist* **(gbr. 5)**.

adalah individualis sebelum anti-individualis, anti-tradisional sebelum tradisional, cenderung anarkisme sebelum cenderung otoritarianisme." Levenson, 79.

Ekspresionisme Vortisis juga merupakan dimensi anarkistik. Menggambarkan polemik anti metafisik Stirner yang mendukung esensi ego yang sensual, Pound dalam artikel 15 Juni 1914 di *The Egoist* tentang Wyndham Lewis, menulis bahwa gambar Lewis, *Timon of Athens* (1914), membangkitkan sensasi perjuangan yang intens sebagai pengakuan "bahwa intelek tidak dapat eksis tanpa bantuan tubuh." Dan dalam sebuah bagian yang menggemakan analisis Stirner tentang sifat egois perjuangan kelas pekerja melawan negara dalam *The Ego and Its Own,* Pound menegaskan bahwa satu-satunya korelasi sosial yang layak dibandingkan dengan upaya Lewis adalah energi agresif dari "buruh dan anarki" melawan "Pemodal (baca: kapital—penerjemah) dan pemerintahan."[20]

Perhatian terhadap suatu medium yang sifatnya "diintensifkan oleh seniman," juga membawa valensi anarkis. Dalam terbitan perdana *The Egoist* edisi 1 Januari 1914, Lewis menggambarkan praktik artistiknya sebagai proses pembebasan yang membebaskan lukisan dari kewajiban untuk merepresentasikan sehingga memanipulasi nilai-nilai warna dan bentuknya yang melekat, menciptakan "alam semesta yang ditransformasikan" bermuatan egois yang sepenuhnya ciptaannya sendiri.[21] Sesuai dengan tekanan Stirner pada materialisme individualis daripada generalisasi metafisika, Lewis merayakan dua kemutlakan yang tidak dapat direduksi: kreativitas unik sang seniman tercermin dalam sifat unik dari media pilihan sang seniman. Sikap ini menghasilkan primitivisme yang nyata, tidak hanya pada seniman yang jiwanya harus dibersihkan dari semua perintah yang berada di luar individu, tetapi juga medianya direduksi menjadi komponen-komponen penyusunnya menjadi yang paling sederhana.

Dualisme paradigmatik yang sama memperlihatkan kredo Pound untuk padanan puitis vortisisme, imajisme, di mana semua elemen yang tidak berguna dibuang demi citra ("yang menghadirkan kompleks intelektual dan emosional dalam sekejap waktu") yang hanya dapat mengomunikasikan sensasi langsung penyair ("yang diberikan secara fisik dan psikologis"). Sekali lagi, materialisme individualis merupakan inti dari puisi baru: Perintah Pound bagi imajis

[20] Ezra Pound, "Wyndham Lewis," *Egoist* 1 (15 Juni 1914), hal 234.

[21] Wyndham Lewis, "The Cubist Room," *Egoist* 1 (1 Januari 1914), hal 9.

Published the 1st and 15th of each month.

THE EGOIST

AN INDIVIDUALIST REVIEW.

Formerly the NEW FREEWOMAN.

No. 14.—Vol. 1. WEDNESDAY, JULY 15th, 1914. Sixpence.

Editor: HARRIET SHAW WEAVER.
Assistant Editor: RICHARD ALDINGTON.

Contributing Editor:
DORA MARSDEN, B.A.

CONTENTS.

(5)

untuk "hati-hatilah terhadap abstraksi" adalah seruan untuk mengejar materialisme yang sama—seniman dan medium—yang menyibukkan kelompok vortisis.[22]

The Egoist mengandung substansi anarkis dari seni baru. Oleh karena itu, pada saat *Blast* yang diilustrasikan dengan baik muncul pada tanggal 20 Juni 1914, para pembaca *The Egoist* yang simpatik—yang tidak diragukan lagi memperhatikan iklan *Blast* satu halaman penuh dalam terbitan berkala tersebut—telah dipersiapkan untuk estetika anarkis-individualis yang terkandung di dalamnya. "*Blast* menghadirkan seni individualis," manifesto pembukaannya diumumkan. Dalam bab penutup esainya, Pound menegaskan kembali ciri khas gerakan vortisis dalam pernyataan kesatuan tentang puisi, lukisan, dan seni patung. Vortisis berusaha untuk mencapai "pernyataan yang paling bergairah" yang mampu dilakukan suatu media dengan menyaring dan mengintensifkan "pigmen utama" dari seni tertentu untuk tujuan ekspresif, tulis Pound. Pigmen utama puisi adalah gambar; lukisan adalah "warna dalam posisi"; dan patung adalah "bentuk atau desain tiga dimensi"[23] Perhatian pada medium seseorang dan kemandirian karya seni, Pound menyimpulkan bahwa itu adalah ciri khas vortisisme.

Percakapan dengan Weichsel dan Wolff untuk membaca lebih dekat artikel Weichsel dalam *Camera Work* akan membuat Man Ray mengenali kesejajaran vortisisme dengan kosmisme. Kedua gerakan tersebut mengacu pada ahli teori tertentu—Worringer—untuk merumuskan merek modernisme materialis yang anarkis. Dan dalam

[22] Pound, "A Few Dont's for Imagistes," hal 4-5.

[23] Ezra Pound, "Vortex. Pound," *Blast* 1 (20 Juni 1914): hal 153, 154.

(5) Kop surat jurnal *The Egoist* terbitan 15 Juli 1914.

(6)

kasus vortisisme, anarkisme ini bersifat Stirnerian, sebuah kecenderungan yang menikmati cap yang cukup besar di lingkungan Ferrer Center dan *Mother Earth*. Mungkin pengetahuan sebelumnya tentang Stirner digabungkan dengan kosmisme untuk memacu minat Man Ray pada *The Egoist* dan vortisisme, atau sebagai alternatif, vortisisme dan *The Egoist* memupuk minat pada kosmisme. Yang pada awalnya dulu tidak dapat dipecahkan: yang jelas adalah bahwa pada akhir musim panas 1914, kosmisme, vortisisme, dan Stirner menyatu dalam produksi seni Man Ray.

Man Ray merelokasi dirinya ke Ridgefield, New Jersey, ia menjadi katalisator perkembangan ini. Man Ray pindah ke sana pada musim panas 1913 untuk berbagi studio pondok dengan fauvist Ferrer Center Samuel Halpert dan penyair-jurnalis Kreymborg.[24] Ketiga pria itu menjamu banyak pengunjung dari Ferrer Center, termasuk Wolff, yang menjatuhkan Lacroix **(gbr. 6)** untuk menilai potensi situs tersebut sebagai "koloni liberal" (Wolff dan Laxroic telah berpisah). Man Ray dan Lacroix menjadi sepasang kekasih dan pada bulan Agustus pindah ke pondok mereka sendiri (mereka menikah beberapa saat kemudian).[25]

Lingkaran kecil ini berkembang pada bulan September, ketika anarkis, seniman, dan kritikus seni Ferrer Center lainnya, Manuel Komroff, menyewa sebuah pondok yang bersebelahan dengan Man Ray dan Lacroix.[26] Tahun berikutnya, koloni itu berkembang pesat. Dimulai dengan terbitan 1 Juli 1914, *The Modern School* diedit dan diproduksi di Ridgefield, pertama oleh anarkis Ferrer Center Harry Kelly dan kemudian oleh Komroff, Kelly, Stewart Kerr, dan Abbott (pengaturan ini berlangsung hingga Juli 1915, ketika produksi dipindahkan ke koloni Modern School di Stelton, New Jersey). Penyair Orrick Johns dan pelukis Peggy Bacon menetap di Ridgefield, begitu pula penyair dan penulis Robert Carlton Brown (Brown membeli sebuah rumah megah di mana mural dinding dari lantai ke langit-langit

[24] Man ray, *Self-Potrait* (Boston: Little, Brown, 1963) hal 33, 35.

[25] Man Ray, *Self-Potrait* (Boston; Little, Brown, 1963), hal 33-35. Wolff ingin membuat jurnal yang dikhususkan untuk seni di Ridgefield. Rencana dibuat untuk membeli mesin cetak, yang sayangnya rusak selama pengiriman. Man Ray telah membayar pers dan mengumpulkan uang asuransi setelah kecelakaan itu. Dia dan Lacroix menggunakan uang ini untuk terus hidup dan menghasilkan publikasi singkat.

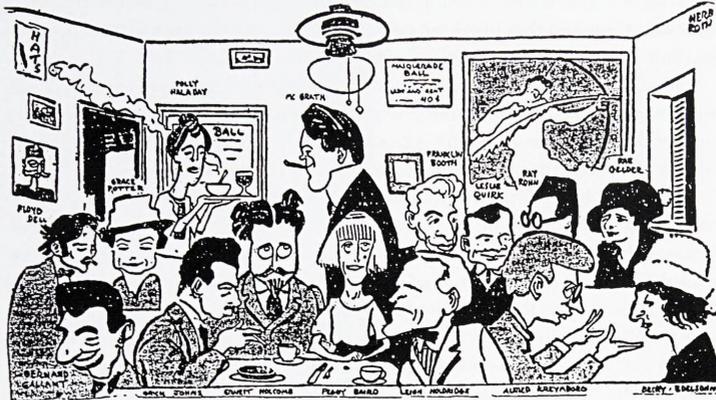
[26] Ibid., hal 144

(6) Adon Lacroix, istri Man Ray. Sekitar tahun 1915.

yang dilukis oleh Komroff menjadi barang yang banyak dibicarakan). Faktanya, daftar lengkap seniman, penyair, dan anarkis yang mengunjungi atau membuat rumah mereka di Ridgefield pada tahun 1914-1915 sangat mengesankan. Komaroff berbagi rumahnya dengan anarkis sindikalis Rusia William (Vladimir) Shatov. Becky Edelson yang anarkis tinggal di dekat Komroff, begitu pula penulis sosialis Floyd Dell dan rekannya, fotografer Marjorie Jones. William Tish, pelukis Ferrer Center lainnya, juga pindah ke sini dan menjamu banyak tamu dari Greenwich Village. Aktivitas sastra dan seni meningkat pada Juli 1915 ketika Kreymborg, dengan dukungan finansial dari Walter dan Louise Arensberg, meluncurkan *Other,* sebuah majalah bulanan puisi dan seni avant-garde yang dicetak dengan biaya oleh kaum anarkis Sebastien Liberty. Rapat editorial diadakan di pondok Kreymborg dan dihadiri oleh keluarga Arensbergs, William Carlos Williams, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Alan Hartpence (direktur Galeri Daniel), Helen Hoyt, Mina Loy, Jean Crotti, dan lainnya.

Perkenalan Man Ray pada imajisme dimulai pada musim panas 1913, ketika dia, Wolff, dan Kreymborg memutuskan untuk mendirikan jurnal puisi, *The Glebe.* Untuk mencari materi, Kreymborg menghubungi Pound di London, yang menulis surat kepada penyair muda imajis William Carlos Williams di Rutherford, New Jersey, untuk memperingatkannya bahwa *The Glebe* akan segera tiba. Pound juga mengumpulkan antologi puisi imajis pertama yang pernah diterbitkan, "Des Imagistes: An Anthology," untuk edisi perdana The Glebe. Dalam memoarnya, Kreymborg mengenang saat dia dan Man Ray menerima paket naskah musim panas itu, mereka "menikmati tarian perang yang mengigau"

Kesadaran Man Ray tentang *The Egoist* juga dapat dilacak dengan cukup akurat. Pada musim gugur 1913 Kreymborg mulai mengunjungi Toko Buku Washington Square yang dioperasikan oleh Charles dan Albert Boni di Greenwich Village. Pendirian ini terhubung dengan Manhattan Liberal Club **(gbr. 7)** dan berfungsi sebagai perpustakaan peminjaman tidak resminya; ruang bawah tanah kompleks menampilkan restoran populer yang dijalankan oleh Hippolyte Havel dan kekasihnya yang anarkis, Polly Holiday. Bersama-sama, ketiga tempat tersebut berfungsi sebagai salah satu tempat berkumpulnya para penulis, seniman, anarkis, dan sosialis tidak resmi di desa tersebut.[27]

[27] Dalam sebuah artikel di Washington Square yang diterbitkan pada musim gugur tahun 1914, Kreymborg mencirikan klub, restoran, dan toko buku tersebut sebagai "sarang anarki."Dia tidak melebih-lebihkan. Di antara kegiatan terkait anarkis lainnya, Klub Liberal dan toko buku menyelenggarakan ceramah oleh Goldman, Have, Abbott, dan Hapgood (yang merupakan tokoh terkemuka di klub tersebut). Pada bulan Februari 1914, kelas seni Ferrer Center juga menggelar pameran di sana. Kompleks ini secara rutin disebut-sebut sebagai pusat radikal dalam sejarah Greenwich Village. Alfred Kreymborg, "The New Washington Square: Pertemuan untuk Orang Jenius," *Morning Telegraph,* 29 November 1914, 3; pembicara anarkis terdaftar di Avrich, *The Modern School,* 130; pameran diumumkan dalam "Notes and Comments," *Modern School* 1 (Februari 1914): 4-5; sebagai pusat radikal, lihat Watson, 155.

(7)

Dalam salah satu kunjungan awal Kreymborg ke toko buku, Bones memperkenalkan diri kepadanya dan kemudian dengan bangga menunjukkan koleksi toko "majalah terbaru dari London", yang termasuk *"The New Freewoman* (segera diubah menjadi *The Egoist*)." Orang dapat dengan mudah membayangkan Kreymborg (atau, dalam hal ini, Man Ray) membeli salinan jurnal Marsden untuk dibawa kembali ke Ridgefield. Pengetahuan tentang *The Egoist,* pada gilirannya, akan mendorong Man ray untuk mencari Blast ketika diterbitkan pada bulan Juni 1914. Pada perkenalannya dengan jurnal vortisis resmi bisa saja datang dari William Carlos Williams, yang menyumbangkan puisi imajis kepada *The New Freewoman,* berlangganan *The Egoist,* dan, saat membaca *Blast,* menyusun "Vortex Manifesto" miliknya sendiri untuk mempertaruhkan klaimnya sebagai anggota gerakan. Alternatifnya, Man ray mungkin telah membeli tour de force vorticist dari penerbit *Blast,* yang berkantor di New York dan mendistribusikan jurnal tersebut di Amerika Serikat.

Bagaimanapun, dampak vortisisme pada lukisan Man Ray terjadi pada akhir musim panas dan awal musim gugur tahun 1914, ketika ia menyelesaikan kanvas berskala besar pertamanya yang berjudul *War (AD MCMXXIV)* (color plate 3). Naumann dengan tepat berargumen bahwa Perang menandai perubahan yang menentukan menuju perhatian baru terhadap integritas dua dimensi kanvas.[28] Dalam otobiografinya Man Ray mengenang bahwa pada saat dia melukis *War* dia membaca tentang Paolo Uccello dan mempelajari reproduksi karya tiga panelnya, *Battle of San Romano* (1434-1440). Saat melukis *War,* dia menulis, "Saya tidak pernah lupa bahwa Saya

[28] Naumann, "Man Ray: Lukisan Awal," hal 37-38. Naumann berpendapat bahwa ini adalah perkembangan orisinal yang mencolok di pihak Man Ray, mengantisipasi "retorika formalistik" tahun 1940-an dan 1950-an.

(7) Herbert Roth, *The Liberal Club.* Pena dan tinta, dimensi tidak dketahui. Penghuni Ridgefield: Orrick Johns (kelima dari kiri), Alfred Kreymborg, dan Becky Edelson (paling kanan).

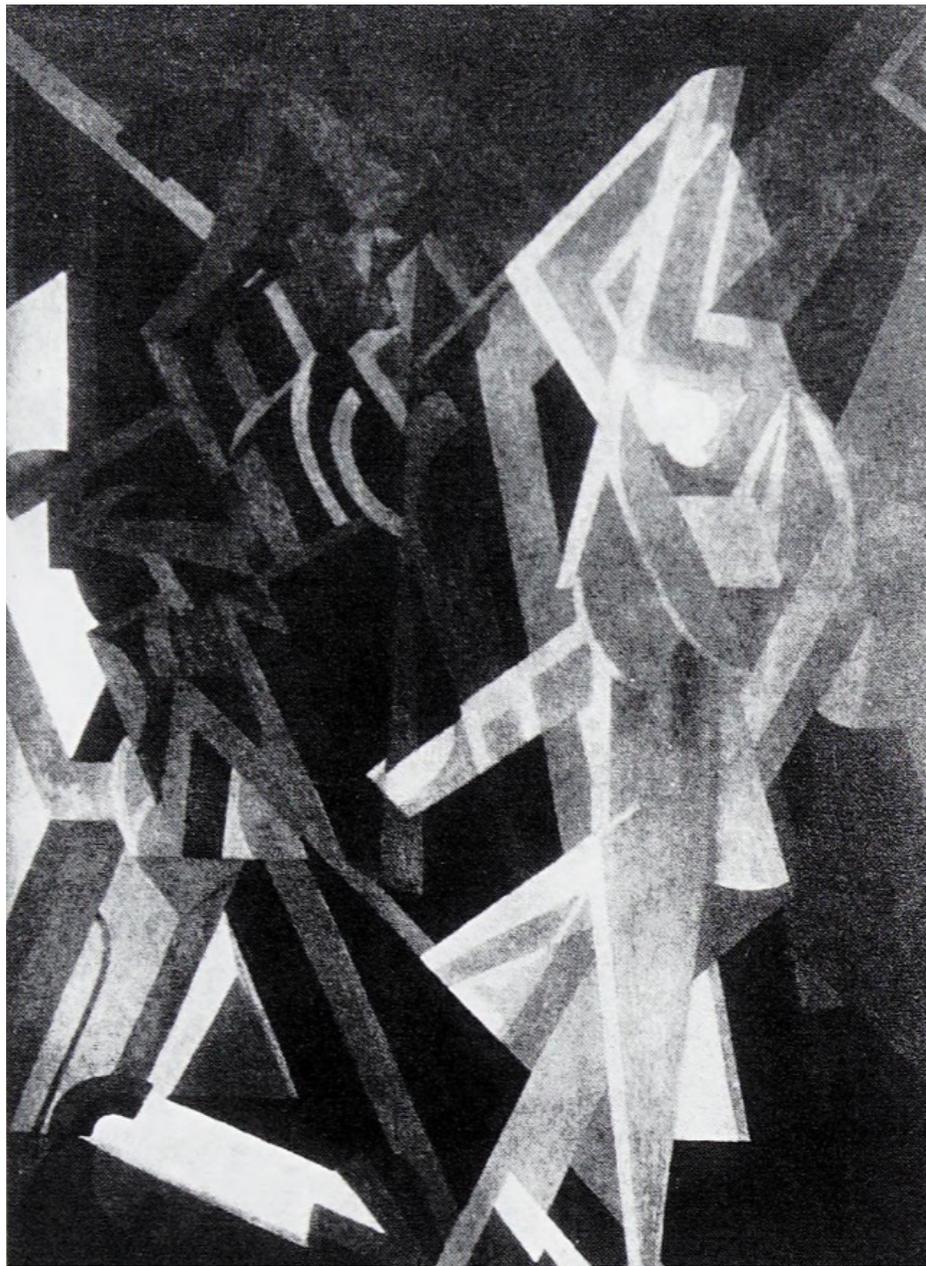
sedang mengerjakan permukaan dua dimensi yang demi realitas baru tidak akan saya langgar." Fotografi sebagaimana sebuah pekerjaan yang merepresentasikan sesuatu dan lukisanlah yang membebaskan hal ini dari suatu peniruan. "Pemikiran-pemikiran ini," pungkasnya, menjadi latar belakang upaya kreatifnya.[29]

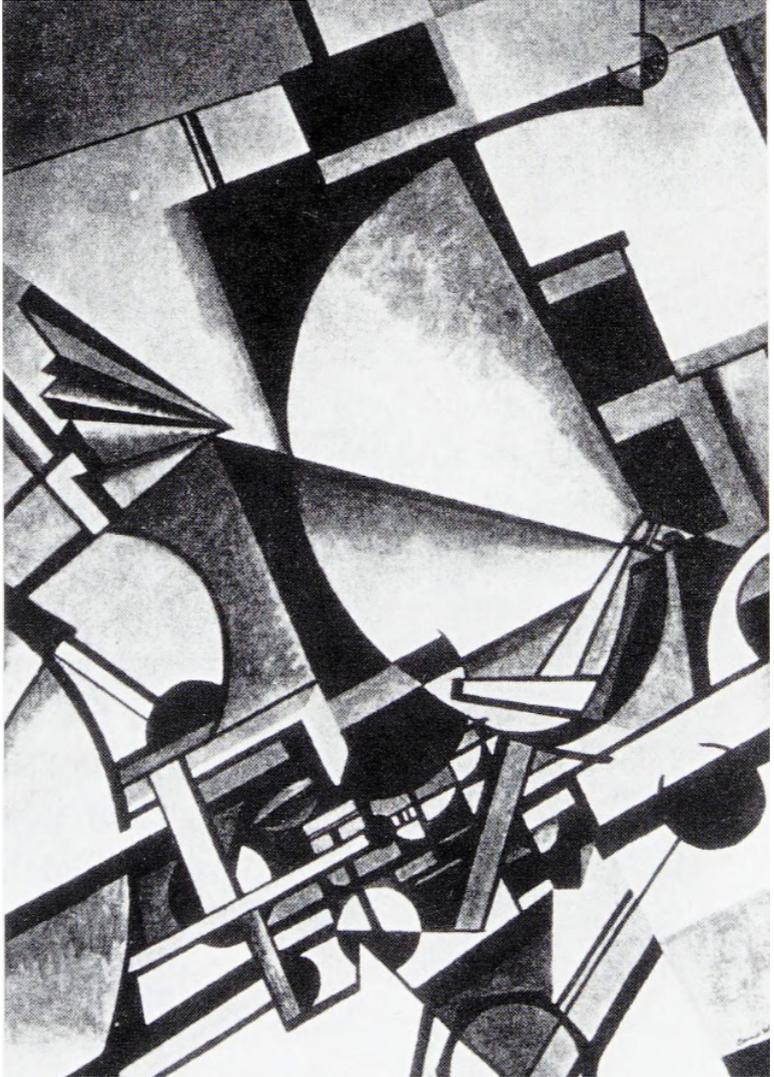
Sumber ketertarikan Man Ray pada Uccello dan asosiasi *San Romano*-nya dengan dua dimensi, pembebasan lukisan, dan penciptaan "realitas baru" selain penciptaan alam adalah sebuah artikel yang ditulis oleh Pound tentang seniman vortisis Edward Wadsworth, artikel tersebut diterbitkan dalam edisi 15 Agustus 1914 dari *The Egoist.* Pound membuka dengan merayakan vortisisme sebagai "gerakan individu, untuk individu, untuk melindungi individualitas." Dia kemudian beralih ke Wadsworth. Lukisan Wadsworth adalah latihan dalam "bentuk murni" yang efek artistiknya bergantung pada "penataan ruang dan garis, pada media utama seninya." Dalam hal ini, "organisasi bentuk yang bagus" yang dihasilkan dibandingkan dengan adegan pertempuran Uccello. Kualitas organisasi dalam lukisan Wadsworth, Pound menekankan, menyerupai lukisan Uccello *"untuk alasan yang sama"*: berjuang untuk menciptakan efek tiga dimensi yang baru, sang seniman Italia telah melukis dengan kesadaran yang tinggi akan medianya, seperti yang diberikan oleh Wadsworth yang merupakan seorang vortisis dalam abstraksi ekspresifnya.[30]

Saat berkonsultasi dengan Uccello, Man Ray juga dituntun untuk mempelajari abstraksionisme bermata tajam yang digemari oleh karya-karya vortisisme seperti *Robert's Dancers* **(1914; gbr. 8)** dan *Short Flight* **(1914; gbr. 9)** dari Wadsworth, yang keduanya direproduksi dalam *Blast.* Dalam *War,* gradasi warna yang memberikan efek volumetrik pada figur Man Ray direplikasi dalam hiruk-pikuk abstraksi yang bertumpuk di latar belakang, sehingga melemahkan daya tarik ilusionisme tiga dimensi dan memilih bentuk-bentuk yang disusun pada permukaan datar. Ketidakpastian spasial, penggambaran bentuk yang tajam, dan kepadatan kabut yang dihasilkan pada permukaan dua dimensi, yang terlihat jelas pada *War,* merupakan ciri khas lukisan vortisisme.

Selain itu, prinsip-prinsip estetika yang memandu Man Ray saat melukis War juga menggemakan prinsip-prinsip para vortisis. Keinginan Man Ray untuk mendenaturalisasi lukisannya demi sebuah "realitas baru", misalnya, mengingatkan kita pada argumen para vortisisme bahwa objek seni adalah ciptaan baru yang terpisah

[29] Man Ray, Self-Potrait, hal 49.

[30] 48. Pound, "Edward Wadsworth, Vorticist," *Egoist* 1 (15 Agustus 1914): 3067. Wolff mungkin membaca artikel Pound juga. Ini akan menjelaskan kemiripan yang dekat antara rumusan Pound tentang individualisme dan pernyataan Wolff selanjutnya kepada Weichsel pada tahun 1916, bahwa pahatannya "hanyalah ekspresi dari bentuk—diri saya sendiri, untuk diri saya sendiri, dan bagi mereka yang tertarik dengan ekspresi diri saya". Wolff juga mengacu pada "seni statis" saat membahas karyanya, menandakan bahwa ia membahas estetika dengan Man Ray dan setuju dengan analisis temannya. Singkatnya, Wolff menyelaraskan seninya produksi dengan vortisisme, tetapi hutang kreatifnya, pertama dan terutama, pada kosmisme.

(8)

(8) William Roberts, *Dancers,* sekitar tahun 1914. Cat minyak di atas canvas, ukuran tidak diketahui. Diproduksi ulang di *Blast,* no. I, 20 Juni 1914.

(9)

(9) Edward Wadsworth. Short Figh, 1914. Cat minyak di atas kanvas. Diproduksi ulang di Blast, no. I, 20 Juni 1914. © Artist Rights Society (ARS). New York/DACS, London.

dari alam; sebuah "non-kehidupan" seperti yang dikatakan Lewis dalam *Blast*.[31] Dengan catatan yang sama, keyakinannya bahwa menghormati sifat-sifat kanvas yang melekat adalah cara untuk mencapai "realitas baru" ini tidak menyerupai pujian Pound dalam *Blast* untuk "pigmen utama" dari objek seni—dalam kasus lukisan, "warna dalam posisi."

Akhirnya, kepatuhan Man Ray pada kualitas dua dimensi kanvas tidak hanya mengisyaratkan kesadarannya akan vortisisme. Hal ini mengikuti ajaran Weichsel untuk menciptakan modernisme kosmik baru yang diuraikan setahun sebelumnya dalam *Camera Work,* di mana estetika Worringeresque yang sama yang menginformasikan vortisisme juga dipolitisasi di sepanjang garis anarkis. Memang, Man Ray sendiri mengakui hubungan tersebut dengan mendedikasikan sketsa *War* kepada Weichsel pada musim gugur 1914.[32]

Namun, tidak ada penilaian terhadap dasar-dasar anarkis dari lukisan ini yang lengkap tanpa membahas subjeknya. Dalam otobiografinya Man ray mengenang bahwa dia dan Lacroix mengalami trauma akibat pecahnya perang di Eropa dan tanggapan pencatutan kapitalisme Amerika.[33] Lacroix berasal dari Belgia, sebuah negara yang telah diubah menjadi zona pertempuran oleh invasi Jerman. Pada saat itu dia tidak tahu apa yang telah terjadi pada orang tuanya dan tidak akan tahu selama berbulan-bulan sesudahnya. Pada bulan Agustus 1914 dia menulis sebuah puisi, "War," dengan Man Ray kemudian diilustrasikan dengan gambar lukisannya. Puisinya adalah protes nyata terhadap kehancuran otoriter nasionalisme. Perang, tulisnya, adalah pabrik kematian, "berbintik-bintik bendera dengan darah bangsa," dan dipimpin oleh "atasan" kejam yang memaksa wajib militer mereka inti "api neraka." Man ray mencatat kekecewaannya sendiri dalam dua ilustrasi antiperang untuk jurnal *Mother Earth* Goldman edisi Agustus dan September. Yang pertama **(gbr. 10)** menggambarkan binatang berkepala dua dari "kapitalisme" dan "pemerintah "mencabik-cabik "kemanusiaan" dengan rahangnya. Yang kedua **(gbr. 11)** menyalibkan Kristus di atas bendera Amerika di mana para penentang perang ditakdirkan untuk dipenjarakan sementara para patriot yang diindoktrinasi secara menyeluruh binasa di medan perang untuk melayani negara.

Oleh karena itu, para prajurit mekanik yang dingin dan lanskap *War* yang hancur mencerminkan keyakinan Man Ray bahwa Perang Dunia I adalah keturunan negara modern yang tidak manusiawi dan sistem ekonom kapitalis yang didukungnya. Menekan titik pulang,

[31] Wyndham Lewis, "Our Vortex," *Blast 1* (20 Juni 1914) hal 148.

[32] Dedikasi sketsa didokumentasikan dalam Francis M. Naumann, "Man Ray and America: The New York and Ridgefield Years: 1907-1921," 2: 515, entri 64.

[33] 51. Man Ray, *Self-Potrait* 49-50. Man Ray menggambarkan suasana "liburan" yang aneh di Wall Street, di mana jalanan dipenuhi dengan teriakan makelar yang bermaksud "keuntungan perang tanpa penyesalannya."

(10)

(10) Man Ray, *Untitled* (Capitalism, Humanity, Government). 1914. Cover of *Mother Earth,* August 1914. © 2001 Man Ray Trust/Artist Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris.

(11)

(11) Man Ray, *Untitled* (Imprisoned War Resisters). 1914. Cover of *Mother Earth,* August 1914. © 2001 Man Ray Trust/Artist Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris.

tentara penyerang menyerang seorang ibu yang anaknya yang jatuh terbaring di latar depan kanan, dibiarkan mati di tengah pembantaian. Di sini, kekuatan ekspresif abstraksi menyatu dengan politik protes yang sama kuatnya: berniat menghancurkan, para prajurit ini menginjak-injak seluruh umat manusia.

Selama tahun 1914, Many Ray menghasilkan tujuh lukisan figuratif lainnya dengan cara yang sama, termasuk *Five Figures* (1914) dan *Lovers* (1914). Dia memperingati pencapaiannya pada akhir tahun dengan sebuah lukisan dengan gradasi warna yang halus pada permukaan datar yang berujung pada angka dan huruf bersudut yang mencatat tahun dan namanya: 1914, Man Ray (1914). Namun, di tahun yang baru, ia mengembangkan gayanya lebih jauh lagi dengan mengganti bentuk-bentuk yang dimodelkan dengan figurasi berpola datar. Hasilnya adalah figur-figur yang ditangkap dari *Invention-Dance* (1915; **gbr. 12)** dan *Invention-Nativity* (1915), yang bersaing untuk menarik perhatian kita dengan latar belakang yang terdiri dari bidang-bidang yang kadang bersudut, kadang tidak tentu, dan berwarna. Impor penuh dari karya-karya ini akan tetap sulit dipahami jika bukan karena artikel Weichsel, "Seni Baru dan Man Ray," yang diterbitkan dalam edisi November 1915 dari *East and West*. Dalam sebuah surat yang ditulis kepada Weichsel pada tanggal 3 November 1915, Man Ray menggambarkan artikel ini sebagai penilaian yang "merangsang" dan "membantu" mengenai posisinya dalam jajaran modernisme kontemporer. Singkatnya, "Seni Baru dan Man Ray" memberi kita wawasan unik ke dalam pertimbangannya selama periode ini, mengungkapkan bahwa pada tahun 1915 ia tidak memutuskan hubungan dengan kosmisme, melainkan mengolah prinsip-prinsipnya dengan cara yang baru.

Weichsel menulis bahwa Man Ray berpartisipasi dalam tren umum menuju seni baru yang meniadakan praktik peniruan lama demi gagasan bahwa sang seniman menciptakan realitasnya sendiri. Seperti post-impresionis, kubisme, futuris, dan orphist, Man Ray berhutang budi kepada filsuf Jerman Immanuel Kant, yang interorgasi ontologisnya terhadap seni telah mengarah pada keasyikan modern dengan "elemen material"[34] lukisan. Dalam memperbaharui argumennya pada "kosmisme atau amorfisme", Weichsel membedakan antara amofis "ekspresi jiwa" yang dilambangkan oleh seniman seperti Kandinsky dan seni kosmik Man Ray yang akan memperkenalkan "medium material seni ke dalam hukum kreatifnya" untuk menegaskan fakta objektif dari objek seni. Memadukan tempramen

[34] 57. John Weichsel, "New Art and Man Ray," *East and West* 1 (November 1915): 242, 242. Kant mengklaim ciri-ciri yang membuat suatu benda menjadi indah tidak dapat dipisahkan dari apapun penilaian sebuah karya sebagai seni rupa dan merupakan jaminan "universalitas" dari karya tersebut penghakiman. Hal ini menggerakkan penyelidikan modern terhadap ontologi benda seni; Salim Kemal, *Kant and Fine Art* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

(12)

nya sendiri dengan "Logika dingin" yang membutuhkan perhatian ketat pada media yang diperlukan. Weichsel menyimpulkan bahwa Man Ray telah mencapai tujuannya. Dia menutup artikelnya dengan menulis:

> *"terlepas dari berbagai afiliasi dalam karyanya, Man Ray tetap menjadi dirinya sendiri...pada keinginannya yang terdalam, saya percaya, akhirnya akan memberikan manifestasi personal yang penuh untuk perasaan yang kuat dari bentuk dan puisi dalam warna. Kecenderungan bawaan terhadap keseimbangan*

(12) Man Ray, *Invention-Dance* 1915. Cat Minyak di atas kanvas, 92 x 71 cm. Koleksi dari Andrew Crispo, New York.

batinnyalah yang akan menunjukan jalannya. Setiap personalitas sejati ditakdirkan untuk menempuh jalannya sendiri bahkan Ketika sejajar dengan orang-orang sezamannya. Masing-masing dari kita memiliki orbit tersendiri dalam konstelasi umat manusia."[35]

Man Ray menulis pernyataan seni (yang kemudian diterbitkan sebagai pamflet era 1916, *A Primer of The New Art of Two Dimensions*), yang kemudian direproduksi secara lengkap oleh Weichsel dalam artikel ini. Esai tersebut mengemukakan bahwa semua "seni ekspresif" mengandung sesuatu yang terpendam dalam karakter esensialnya. "Paralel menuju kehidupan" yang "didapatkan" oleh kekuatan kreatif seniman dalam pencarian "ekspresi tanpa batas".[36] Man Ray mendasarkan pendapatnya pada anggapan bahwa seni ekspresif menggabungkan elemen "dinamis" dan "statis" dalam tingkat yang berbeda, dan dengan demikian, dapat sepenuhnya disamakan dengan fenomena di dunia alami.

Kita dapat memperoleh pemahaman tentang bagaimana ia menggabungkan yang dinamis dan statis dalam satu bentuk seni dengan memeriksa eksposisinya tentang proses ini dalam lukisan, sebuah seni yang elemen statisnya lebih besar daripada komponen dinamisnya. Untuk menguasai berbagai sensasi alam, Man Ray berkonsentrasi untuk menciptakan ulang segmen pengalaman dalam idiom yang ekspresif. Lukisan adalah sebuah proses pemadatan dan pengintensifan di mana elemen-elemen dinamis "ruang dan waktu" yang diambil dari alam yang disederhanakan dan disatukan pada permukaan dua dimensi. Elemen penting dari medium ini—warna dan tekstur pigmen yang diawetkan pada bidang datar—menghentikan paralel imajinatif terhadap kehidupan yang dihadirkan oleh sang seniman untuk ditangkap dalam bentuk stasis daripada bentuk dinamis. "Dapat dipahami dari satu sudut pandang" karena sifatnya yang dua dimensi, lukisan juga menundukkan ketidakpastian spasial alam.

Dalam "New Art and Man Ray," Man Ray menawarkan *Still Life in Two Dimensions* dari tahun 1915 sebagai ilustrasi teorinya. Dalam lukisan *Still Life,* tiga objek ditelusuri secara garis besar dan disederhanakan hingga ke bentuk yang paling dasar. Tanpa pemodelan yang begitu menonjol dalam *War* dan karya-karya lain dari akhir 1914, bentuk-bentuknya secara acak dibagi menjadi area garis pembatas warna yang berlanjut ke elemen gambar lainnya, memadukan latar belakang dan latar depan untuk mempertinggi dua dimensi bidang gambar. Kami menemukan kualitas yang sama dalam *Invention-Dance.* Di sini, Man Ray menangkap sosok penari dalam tiga momen yang

[35] Weischel, "New Art and Man ray," hal 244, 247, 248.

[36] Ibid., hal 246

berbeda dalam upaya untuk menundukkan gerakan temporal demi kepentingan stasis. Sekali lagi, tujuannya adalah untuk membawa kualitas dua dimensi dari bidang gambar ke permukaan. Transparansi figur-figur bidang datar ini, yang tubuh-terfragmentasinya saling tumpang tindih dan bersinggungan, mematahkan kesan adanya tiga dimensi, memastikan bahwa perhatian pada permukaan lukisan ini mengesampingkan daya tarik ilusionisme yang tersisa. Bentuk-bentuk *Invention-Nativity* yang dicat dengan cerah mengejar tujuan yang sama. Dalam "penemuan" ini, figur hitam pekat di tengah dengan lengan yang terentang dibelah dua oleh potongan tubuh berwarna oranye-kuning. Integritas fragmen tersebut pada gilirannya terganggu oleh transparansi (kita dapat "melihatnya") sementara sisa lukisan terdiri dari "guntingan" yang dicat dan bentuk persegi panjang yang terganggu oleh area warna dan garis dekoratif—sehingga menghilangkan gagasan tentang volume dan lebih memilih pola datar.

Pada awal 1916, Man Ray memperkenalkan literalisme yang lebih tinggi pada estetikanya dalam lukisan terpentingnya pada tahun itu, *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* **(gbr. 13).** Karya ini melenyapkan gagasan ilusionisme dengan mengubah bayangan, yang merupakan indeks lukisan dari dimensi ketiga, menjadi potongan literal. Man Ray melukis seorang penari tali kecil yang gambar transparannya dilipatgandakan untuk menunjukkan berbagai momen dalam tariannya. Enam tali yang melengkung keluar dari tubuhnya untuk terhubung dengan area kontras yang besar dengan warna murni. Bentuk-bentuk warna ini dirancang dari sisa potongan enam gambar garis penari tali vaudeville, yang gerakannya telah ia abadikan dalam berbagai posisi. Man Ray awalnya berencana untuk menyusun bentuk-bentuk yang ditangkap secara berurutan, seperti yang ia lakukan dalam *Invention-Dance,* tetapi ketika matanya tertuju pada potongan tersebut, ia memutuskan untuk memasukkannya ke dalam lukisannya. potongan yang dicat yang mendominasi *Rope Dancers,* pada dasarnya adalah "bayangan" dua dimensi dari representasi dua dimensi—sebuah makna ganda yang sangat menyenangkan bagi Man Ray sehingga ia menjadikannya sebagai subjek utamanya.

Dalam "New Art and Man Ray" Weichsel menyarankan Man Ray mengejar jalan yang selaras dengan kosmisme. Bukti lebih lanjut tentang signifikansi kosmisme yang abadi ditemukan dalam pernyataan Man Ray untuk Pameran Forum Exhibition of Modern American Painters, yang diadakan di Galeri Anderson New York pada Maret 1916. Pameran ini mempertemukan enam belas seni

(13)

(13) Man Ray, *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* 1916, Cat minyak di atas kanvas, 132,1 x 186,4 cm New York, Museum of Modern Art

man tingkat lanjut dalam satu pertunjukan yang bermaksud untuk menyoroti perkembangan terbaru dalam modernisme Amerika. Man Ray menyumbangkan sembilan karya, termasuk *Still Life* dan *Invention-Dance.*

Setiap seniman menulis pernyataan singkat untuk katalog dan pernyataan Man Ray layak dikutip secara lengkap. Esainya mengikuti lintasan pemikiran Weichsel mulai dari kritiknya terhadap ketundukan seniman dalam "The Rampant Zeitgeist" hingga individualisme terliberasi yang dirayakan dalam "New Art and Man Ray", tulis Man Ray:

> *"Sepanjang waktu, lukisan telah digunakan untuk melayani gereja, negara, senjata, patronase individu, apresiasi alam, fenomena ilmiah, anekdot, dan dekorasi. Tetapi semua karya luar biasa yang telah dilukis, apa pun sumber inspirasinya, tetap hidup bagi kita karena kualitas yang sama yang mereka miliki. Kekuatan kreatif dan ekspresif lukisan tinggal secara material dalam warna dan tekstur pigmen, dalam posibilitas penemuan dan pengorganisasian bentuk, dan dalam bidang datar tempat elemen-elemen ini dimainkan. Seniman hanya peduli untuk menghubungkan kualitas absolut ini secara langsung dengan kecerdasan, imajinasi, dan pengalamannya, tanpa melalui "subjek". Bekerja pada bidang tunggal sebagai faktor visualisasi yang instan, ia mewujudkan mo-*

tif pikiran dan sensasi fisiknya dalam bahasa warna, tekstur, dan bentuk organisasi yang permanen dan universal. Ia menyingkap bidang ekspresi murni yang telah lama tersembunyi oleh lapisan-lapisan imitasi alam, anekdot, dan subjek-subjek populer lainnya. Oleh karena itu, karya seniman harus diukur dari vitalitas, penemuan dan ketegasan serta keyakinan akan tujuan dalam mediumnya sendiri"[37]

Tampaknya arah masa depan Man Ray sudah ditentukan, tetapi pada tahun itu ia mulai menganggap penghormatan terhadap aspek kualitatif medium sebagai penghalang untuk ekspresi bebas. Man Ray kemudian memberi tahu Arturo Schwartz bahwa perhatian yang baru ditemukan ini merupakan hasil dari diskusi dengan Duchamp pada tahun 1916. Jelas ini merupakan pertukaran antara dua orang yang setara, di mana Duchamp tidak diragukan lagi mempelajari banyak hal mengenai isu-isu yang mendorong produksi seni anarkis di Amerika Serikat dan Inggris.

Duchamp **(gbr. 14)** pertama kali mencari Man Ray di Ridgefield pada musim panas tahun sebelumnya, setelah meninggalkan Prancis untuk menghindari suasana perang yang memanas. Pemikirannya juga dipengaruhi oleh Stirner dan pada saat itu sedang mengembangkan ide-ide filsuf anarkis ke arah yang sangat berbeda dari kosmisme dan vortisisme. Terinspirasi oleh kecaman Stirner terhadap ketundukan ego pada konsep metafisik dan norma sosial, Duchamp menjadi semakin disibukkan dengan produksi konseptual yang menundukkan konvensi sosial, termasuk gagasan "seni", pada kepribadiannya. Dalam *Three Standard Stoppages* (1913-14), misalnya, ia mengganti meteran standar dengan serangkaian ukuran yang ia tentukan secara sewenang-wenang, berdasarkan kemungkinan. Karya ini, menurut Duchamp, terinspirasi oleh Stirner. Dengan cara yang sama, karya-karya siap pakai di New York, seperti *Fountain* (1917; **gbr. 15)** yang terkenal, meruntuhkan konvensi yang dipaksakan secara sosial yang mendefinisikan "seniman" dan "seni", menggantikan lukisan dan patung dengan benda-benda yang diproduksi secara massal atas pilihan Duchamp yang tidak memiliki pertimbangan estetika dan jejak proses kreatif.[38] Duchamp memperluas kritik Stirneriannya lebih jauh lagi pada tahun 1920 ketika, dalam penolakan Fixed Identity apa pun dalam persetujuannnya dengan "ego" Stirnerian, ia membebaskan dirinya dari seksualitasnya sendiri dengan memunculkan persona perempuan. "Rrose Sélavy," sebagai rekan kerja dari maskulinitasnya yang tidak stabil.[39]

Duchamp mengalahkan objek itu sendiri, dan ketegangan dualistik antara seniman kreatif dengan kualitas medium yang san-

[37] Man Ray, "Explanatory Note," *The Forum Exhibition of Modern American Painters,* katalog pameran (New York: Anderson Galleries, 1916).

[38] Allan Antliff, "Anarchy, Politics, and Dada," in *Making Mischief: Dada Invades New York*. Francis M. Naumann dan Beth Venn (New York: Whitney Museum of American Art, 1996), hal 212.

[39] Duchamp kemudian menceritakan: "Niat saya selalu untuk menjauh dari diri saya sendiri, meskipun saya tahu betul bahwa saya memanfaatkan diri saya sendiri. Sebut saja permainan kecil antara aku dan aku.""Ini tidak lain adalah rekapitulasi tesis Stirner yang "melahap ego" bahwa kebebasan memerlukan proses penegasan diri yang berkelanjutan melalui penolakan. Saya mengeksplorasi implikasi anti komodifikasi dari "ego sementara" anarkis dalam buku saya in progress, *Reconfiguring New York Dada*. Pernyataan Duchamp berasal dari "Marcel Duchamp: Interview with Katherine Kuh," dalam *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists, ed.* Katherine Kuh (New York: Harper dan Baris, 1962), 83.

(14)

(15)

(14) Foto *Marchel Duchmap,* 1920.

(15) Marchel Duchamp. *Fountain,* 1917. Foto oleh Alfred Stieglitz.

gat penting bagi Man Ray, Weichsel dan para vortisis larut ke dalam konseptualisme yang menyerap semua yang ada dan membuang pertanyaan tentang medium dan integritasnya sama sekali. Namun ada implikasi lain. Dalam upaya untuk mengukir estetika individualis yang murni, kosmisme dan vortisme secara paradoks mendisiplinkan diri protean anarkis dengan menyatakan bahwa sifat-sifat medium mengesampingkan kebebasan berkarya seniman, Sebuah upaya yang gagal mempertanyakan gagasan ontologis seni yang menjadi dasar konvensi artistik Barat.[40] Duchamp, bagaimanapun juga, mendorong untuk merusak keberlangsungan ontologis seni dengan membawa publik dan subjektivitas publik ke dalam permainan sebagai komponen generatif dalam pembentukan objek "seniman" dan "seni". Dalam variasi anarkisme Duchamp, fluks tak berujung dari pergeseran Stirner dan pusat atas aku dilengkapi dengan produksi anti-seni yang sama-sama tidak terbatas dan tidak ditentukan, hal-hal yang kontingen dalam wacana, daripada perbedaan kualitatif Kantian.

Keinginan Man Ray untuk melepaskan diri dari konvensi seni terwujud dalam pertunjukan tunggal keduanya di Daniel Gallery pada akhir November 1916, di mana ia memamerkan karya media campuran pertamanya, *Self- Portrait* (1916; **gbr. 16)**, di samping *Invention-Nativity* dan lukisan-lukisan lainnya. Self-Portrait terdiri dari latar belakang cat hitam dan aluminium yang menampilkan cetakan tangan Man Ray yang menghitam (sebuah simbol yang digunakan oleh para pengebom mafia Italia dan secara longgar diasosiasikan dengan anarkisme), di mana ia menempelkan dua lonceng listrik dan bel pintu.[41] Karya ini mengisyaratkan sebuah pintu, tetapi pintu ini tidak terbuka dan bel pintunya tidak berbunyi. Man Ray kemudian mengenang kegelisahan banyak "pengunjung" yang menekan bel berulang kali dan berharap bel akan berbunyi, lalu mengeluh tentang kabel yang rusak.[42] Charles Daniel merasa terganggu dengan penyimpangan dari lukisan dan ketidakseriusan *Self-Portrait* yang tampak jelas; pernyataan singkat oleh Lacroix dalam katalog yang menyertainya, bagaimanapun juga, mengungkapkan bahwa karya yang penuh canda itu sebenarnya telah dipikirkan dengan matang, Meskipun lucu, penolakan terhadap materialitas kosmik-vortisme. "Subjek yang berlaku dalam segala hal." Lacroix menulis, "adalah ide":

"Ide meliputi gambar yang dilukis, ide terdiri dari substansi itu sendiri; warna; dan dari warna—subjek. Gagasan adalah, dengan kata lain, tulang punggung dari

[40] .Weichsel menekankan dasar ontologis kosmisme dan modernisme secara umum dalam artikelnya tentang Man Ray, di mana dia menelusuri materialisme pelukis Man Ray kembali ke Kant. Tentang peran ontologi dalam modernisme Barat, lihat Johanna Drucker, *Teori Modernisme: Seni Visual dan Tradisi Kritis* (New York: Columbia University Press, 1994), hal 61-107.

[41] Man Ray, *Self-Potrait,* 65.

[42] "Interview with Man Ray" in Schwartz, *New York Dada,* 81

(16)

(16) Man Ray. *Self Potrait,*
1916, gelatin silver print.
9,5 x 7 cm
Los Angeles, J. Paul Getty
Museum.

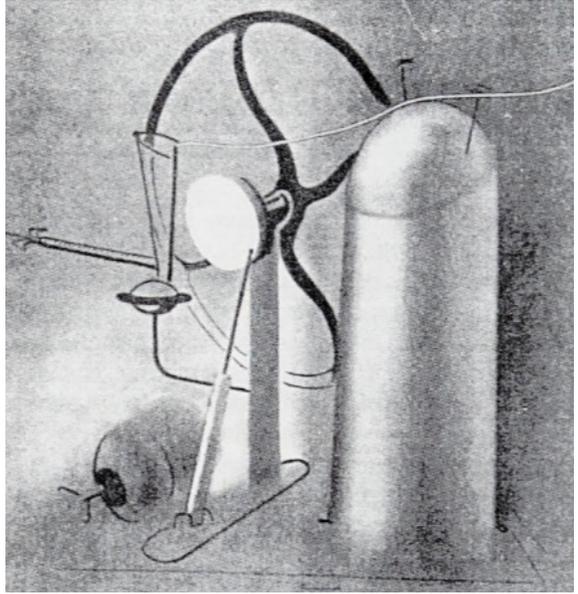
segala sesuatu yang ada. Ide itu bisa berupa satu gagasan yang jelas dan terkristalisasi atau kekacauan gagasan; ide dan materi adalah satu dalam lukisan—yang satu tidak dapat mencapai apa pun tanpa yang lain...dengan satu gerakan, sang seniman dapat mengatakan begitu banyak hal, selain meninggalkan lebih banyak hal pada imajinasi."[43]

Self-Portrait memastikan bahwa ide tersebut akan bertahan karena penontonnya, dalam kata-kata Man Ray, mengambil "bagian aktif dalam penciptaan." Dalam karya ini, kreasinya menggabungkan penonton dan dengan demikian mengaktifkan objek seni, yang mendapatkan kekuatannya bukan dari "pigmen utama" apa pun, tetapi dari pikiran bingung para pengunjung galeri yang menekan tombol yang membuka pintu imajinasi mereka dengan penilaian paradoksal ("'itu tidak berhasil!") yang menimbulkan pertanyaan entah apakah *Self-Potrait* dari Man Ray adalah sebuah karya seni. Sebuah intersubjektivitas yang selaras dengan Stirnerian Duchamp yang telah bekerja pada objek seni, menentukan bahwa kualitas sisa apa pun yang dipertahankan kanvas tidak penting.

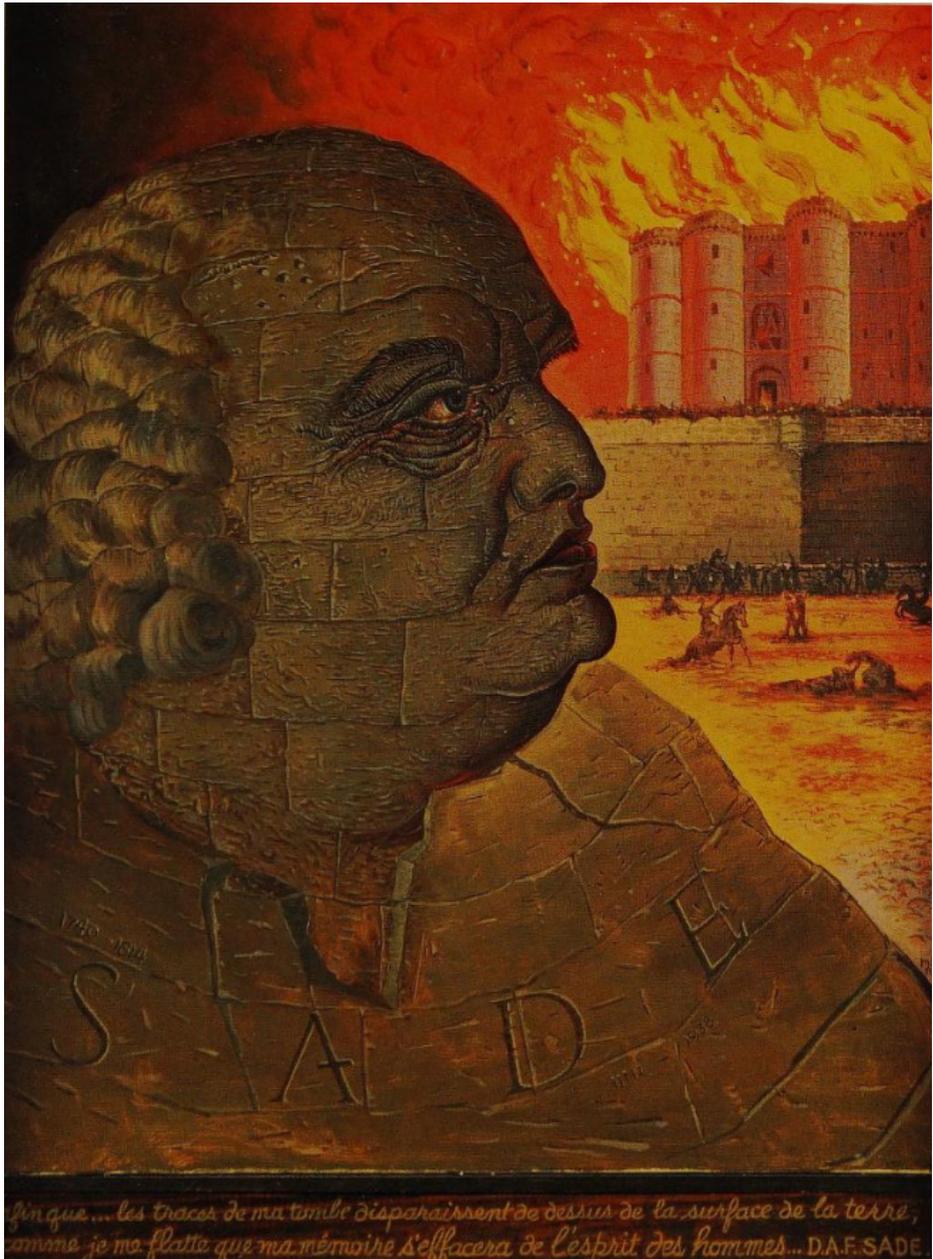
Dalam perkembangannya, Man Ray mengadopsi perangkat mekanis airbrush dan mulai menciptakan karya-karya seperti *Theater of the Soul,* yang dilukis pada awal 1917. Dalam otobiografinya, ia menulis bahwa airbrush memungkinkannya untuk menyemprotkan cat pada objek apa pun, "tanpa memerlukan kuda-kuda, kuas, dan semua perlengkapan seniman tradisional lainnya. Dengan demikian, Man Ray mengitari prosedur melukis, sebuah inovasi yang memungkinkannya untuk terus melukis sembari mengatasi kewajiban yang dibebankan oleh estetika terdahulunya untuk memperhatikan kualitas unik dari vas. Ia kemudian mengatakan kepada Arturo Schwartz, "Saya lebih tertarik pada ide yang ingin saya komunikasikan daripada estetika gambar." "Ketika saya menemukan airbrush," katanya, "Rasanya seperti sebuah wahyu—sungguh menakjubkan melukis tanpa menyentuh kanvas; ini adalah aktivitas otak yang murni."[44]

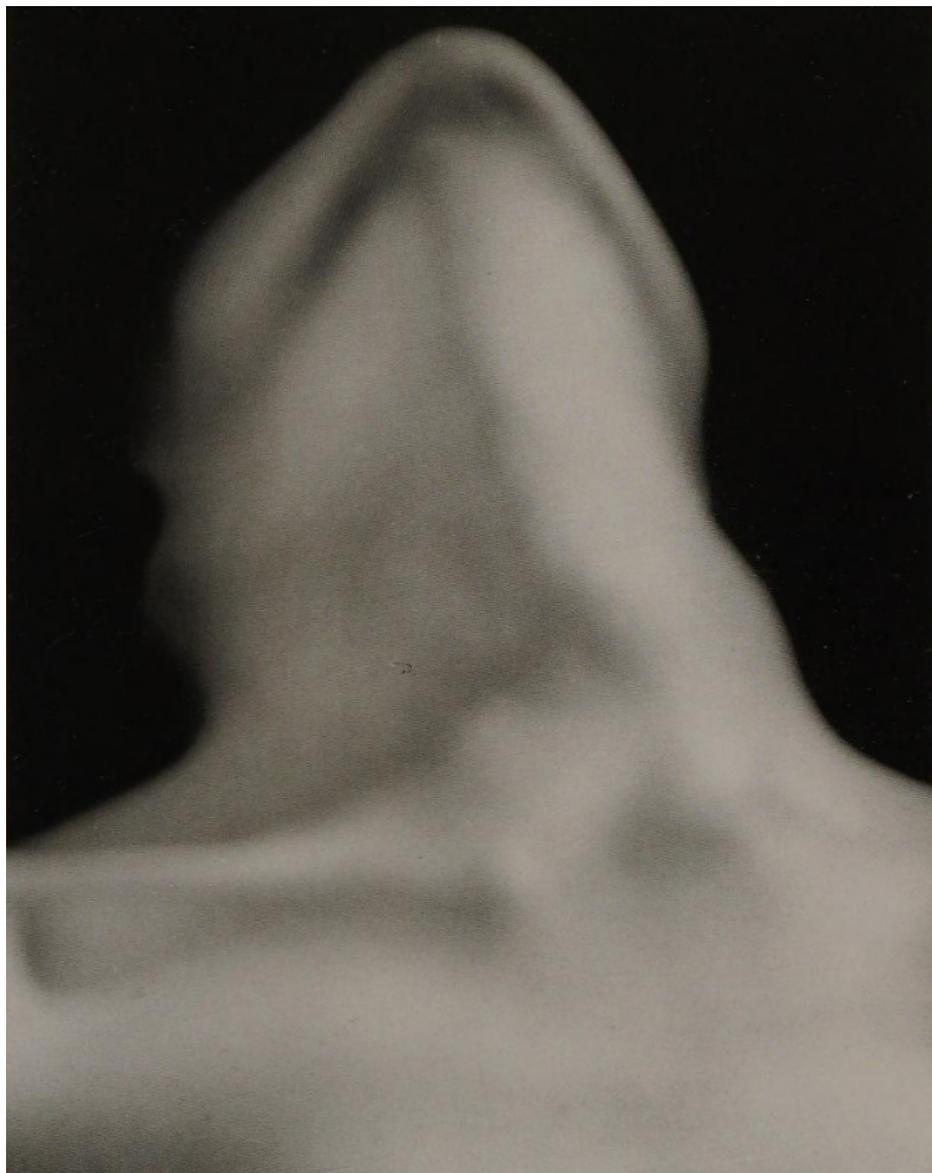
Di antara sekian banyak lukisan airbrush dari tahun-tahun dadanya, terdapat satu lukisan, *My First Born* (sekitar tahun 1919; **gbr. 17)**, yang merangkum seluruh konsekuensi dari perubahannya. Di sini, Man Ray memberikan penghormatan ironis pada orisinalitasnya sendiri dengan lukisan airbrush dari perangkat mekanis yang menghasilkannya. Gerakan ini adalah hak milik, karena pembebasan artistiknya telah diwujudkan, secara paradoks, melalui kematian "pigmen utama" yang telah memberikan "kehidupan" pada estetika lamanya. Karya ini direproduksi dalam *TNT* bersama dengan *Cyclope*

[43] Adon Lacroix, "Statement," *Exhibition of Paintings and Drawings by Man Ray,* katalog pameran (New York: Daniel Gallery, 1916).

44 Man Ray, dikutip dalam Arturo Schwartz, *Man Ray: The Rigor of the Imagination* (New York: Rizzoli, 1977), 39.

(17)

Resting karya Wolff: bukti bahwa kedua seniman ini masih dapat menemukan titik temu dalam anarkisme yang memotivasi upaya mereka masing-masing.

Dadaisme Man Ray, oleh karena itu, merupakan akhir dari perjalanan bagian Stirnerian dari materialisme dalam lukisan ke kon eptualisme antiontologis. Menjauh dari dialognya dengan kanvas pada akhir 1916, produksinya menjadi sangat heterogen saat ia beralih ke lukisan airbrush, lukisan yang sudah jadi, dan fotografi. Permainan inovasi ini memiliki asal-usul yang orisinil—anarkisme—yang telah memelihara dan menghargai agensi kreatif Man Ray selama tahun-tahun sebelumnya. Dadaisme hanyalah fase terbaru dalam pencarian "ekspresi diri tanpa batas" yang sebenarnya dimulai pada tahun 1914.

(17) Man Ray. *My First Born* 1919, Ink air brushed on cardboard. Reproduced in *TNT,* March 1919.

Man Ray, ***Imaginary Potrait of D.A.F. de sade***
1938, cat minyak di atas kanvas dan kayu.
54,9 x 45,1 cm
Koleksi Menil, Houston.

Man Ray, *Anatomies*
1930, fotografi.

Man Ray, Poem. Paris 1924